This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Digitized by Google

EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

DATE DUE

JUN 17 1975

NOV 3 1975

DEC 13 1982

GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

JULIEN TIERSOT

SUR

LE JEU DE ROBIN ET MARION

d'ADAM DE LA HALLE

(XIIIe siècle)

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
SOCIÉTÉ ANONYME
33, RUE DE SEINE, 33
1897

Tous droits réservés.

Digitized by Google

Digitized by Google

SUR

LE JEU DE ROBIN ET MARION

Digitized by Google

Digitized by Google

JULIEN TIERSOT

SUR

LE JEU DE ROBIN ET MARION

d'ADAM DE LA HALLE

(XIIIe siècle)

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
SOCIÉTÉ ANONYME
33, RUE DE SEINE, 33
1897

Tous droits réservés.

Digitized by Google

Mus 1220.5.86

DU MÊME AUTEUR

	Prix.
Histoire de la Chanson populaire en France, ouvrage couronné par l'Institut. Plon, Nourrit et Cie, 1889.	12 »
Musiques pittoresques, Promenades musicales à l'Exposition de 1889. Fischbacher, 1889.	3 50
Rouget de Lisle, son œuvre, sa vie. Delagrave, 1892.	3 50
Les Fêtes de la Révolution française (*Ménestrel*, 1893-94) . . . Ces deux ouvrages ont été récompensés par l'Institut.	» »
Le Chant de la Marseillaise et l'oratorio ESTHER, de Grisons. Extrait du *Ménestrel*, Sagot, 1892	» 75
Chansons populaires recueillies dans le Vivarais et le Vercors (en collaboration avec Vincent d'Indy). Heugel, Fischbacher, Lechevalier, 1892	2 »
La Messe DOUCE MÉMOIRE, de Roland de Lassus. Sagot 1893.	1 25
Les Types mélodiques dans la Chanson populaire française. Sagot, Lechevalier, 1894	1 50

Mélodies populaires des provinces de France, harmonisées (au *Ménestrel*).	
Les deux premières séries (10 mélodies), chaque .	5 »
— — — réunies .	8 »
La troisième série (20 mélodies).	8 »
Programme d'un Recueil de chants à l'usage des Écoles primaires de France. Hachette, 1893	» »
Chants populaires pour les Écoles (en collaboration avec Maurice Bouchor). Hachette, 1895	2 50
Les mêmes, édition populaire	» »

Le Jeu de Robin et Marion, d'Adam de la Halle, adaptation littéraire par Émile Blémont, adaptation musicale par Julien Tiersot. Partition conforme à la représentation. Fromont.	» »

HARVARD UNIVERSITY LIBRARY DEC 20 1956

Digitized by Google

SUR

LE JEU DE ROBIN ET MARION

d'ADAM DE LA HALLE

(XIIIe siècle)

I

Arras, le 21 juin 1896.

Aujourd'hui même, pour la première fois après six cents ans, l'on a donné une représentation du *Jeu de Robin et Marion*. Composée au XIIIe siècle, l'œuvre célèbre du trouvère Adam de la Halle est, de beaucoup, la plus ancienne de toutes les productions dramatiques et musicales françaises qui se puissent actuellement voir sur un de nos théâtres : à ce titre seul, une telle « reprise » mériterait un légitime succès de curiosité. Il se pourrait même qu'elle obtînt mieux encore, car, malgré les siècles, elle a conservé, semble-t-il, tout son charme, toute sa grâce, toute sa fraîcheur.

Nul autre monument de l'art lyrique n'était plus digne, en tout cas, de l'honneur de représenter le moyen âge sur la scène moderne. Il n'est pas d'œuvre de cette période, — la seule *Chanson de Roland* exceptée — qui ait joui, jusqu'à notre époque, d'une notoriété comparable à celle du *Jeu de Robin et Marion*. Une simple constatation va l'indiquer : bien que n'étant, jusqu'à ce jour, véritablement connue que des érudits et des gens qui s'occupent spécialement des choses du moyen âge, la pastorale de maître Adam a été, en notre siècle, imprimée dans son texte original sept fois en France, une huitième fois en Allemagne, puis traduite en allemand, en attendant

Digitized by Google

d'autres travaux annoncés dans ce même pays (1) ; enfin la musique (d'ailleurs reproduite en totalité ou en partie, sous sa forme primitive, dans la plupart des éditions littéraires) a donné lieu à deux publications spéciales, avec accompagnement de piano (l'une en France, par M. J.-B. Weckerlin, l'autre, en Allemagne, par M. W. Tappert), — sans parler des nombreux extraits, poétiques ou musicaux, et des non moins nombreuses études qui en ont été publiées un peu partout.

Cet intérêt s'explique par la triple raison que le *Jeu de Robin et Marion* nous est parvenu en très bon état, par trois manuscrits du moyen âge parfaitement conservés, — qu'il comporte une partie musicale dont deux manuscrits, sur les trois, nous ont transmis une notation très claire et très sûre, — enfin, et surtout, que l'œuvre a une valeur réelle, qu'elle est très caractéristique de la poésie, de la musique et des mœurs du moyen âge, et, par là même, aussi bien destinée à plaire au public qu'à intéresser les savants.

Mais, en ces six siècles, les habitudes musicales et littéraires se sont si considérablement modifiées qu'il est nécessaire de faire un certain effort pour arriver à la parfaite compréhension de l'œuvre telle qu'elle avait été conçue par l'auteur et comprise par les contemporains. « C'est un commun vice, non du vulgaire seulement, mais quasi de tous les hommes, d'avoir leur visée et leur arrêt sur le train auquel ils sont nés. » Ainsi parle Montaigne, et il a grandement raison. Mais s'il est vrai qu'il nous faut, et parfois à grand'-peine, nous abstraire des habitudes ambiantes et des spectacles contemplés journellement pour nous faire une idée exacte des mœurs et des coutumes si différentes des aïeux, combien cela n'est-il pas plus vrai lorsqu'il s'agit de leur art, surtout d'un art complètement oublié, n'ayant laissé d'autres traces que dans les vieux bouquins, et, pour tout dire en un mot, d'un art, semble-t-il, mort?

A la vérité, la forme d'art à laquelle se rattache *le Jeu de Robin et Marion* n'est pas aussi morte qu'il semble au premier abord, — et c'est par là principalement que l'œuvre est digne de revivre : cette forme, ou du moins l'esprit qui l'anime, on la retrouve encore vivante dans la chanson populaire, qui est, on ne saurait trop le redire, la première manifestation, la plus ancienne, la plus spontanée, la

(1) M. Ernest Langlois, le plus récent éditeur français, annonce en effet avoir reçu d'un philologue allemand, M. Rudolf Berger, l'avis que celui-ci travaille « depuis plusieurs ans à une édition critique des œuvres complètes de ce poète d'Arras aussi au difficile rapport de son langage original, pour lequel il doit exploiter un grand nombre de chartes françaises locales d'Arras ! .. »

Digitized by Google

plus naturelle — la plus durable par conséquent — du génie poétique de notre race.

La pièce, dans *Robin et Marion*, n'est autre chose en effet que le développement scénique de situations empruntées à certaines chansons populaires, dont beaucoup, sous une forme rendue peut-être un peu plus littéraire par les trouvères, nous ont été transmises, sous le nom de pastourelles, par un grand nombre de manuscrits du moyen âge, et qui, aujourd'hui même, différentes dans la forme mais identiques par les éléments, se retrouvent encore fréquemment dans la tradition populaire.

Voici un résumé de l'action principale.

Dans la prairie, la bergère Marion garde ses moutons en chantant une chanson d'amour en l'honneur de son berger Robin. Survient un chevalier, qui fait la cour à la bergère: celle-ci contrefait la niaise et se moque de lui.

Le chevalier parti, Robin survient; le berger et la bergère mangent et boivent, chantent des chansons, et finalement se mettent à danser. Pour que la fête soit plus complète, Robin s'en va chercher des bergers et bergères de leurs amis.

Ici s'intercale une scène qui caractérise bien la naïveté primitive de la mise en scène au moyen âge. On sait qu'en ce temps-là le théâtre n'avait qu'un seul décor, dont les diverses parties représentaient des lieux divers et très éloignés : c'est ainsi qu'on a pu reconstituer le décor traditionnel des Mystères de la Passion, lequel ne réunissait, sur les mêmes tréteaux, rien moins que le Paradis, la Terre et l'Enfer (1). Par le fait, cet usage s'est continué jusqu'au XVIIe siècle, et *le Cid* lui-même fut représenté conformément à cette convention.

Donc, Robin, ayant quitté Marion, se met à courir, fait trois pas, et se trouve ainsi de l'autre côté de la plaine, devant la maison de ses cousins Baudouin et Gautier. Il leur fait son invitation, puis reprend sa course, fait de nouveau trois pas, et se trouve alors dans le village de Péronnelle, l'amie de Marion, avec qui il recommence le même jeu. Cette scène étant d'ailleurs inutile à l'action, et d'assez nombreuses expériences ayant montré que ces conventions primitives, si curieuses qu'elles soient par leur naïveté, ne sont plus comprises aujourd'hui (où l'on tend à restreindre le plus possible, au

(1) Une maquette de ce décor est exposée dans la salle de lecture de la Bibliothèque de l'Opéra.

Digitized by Google

théâtre, le domaine de la convention), on a pris le parti de la supprimer à la représentation.

Nous revenons donc à la prairie de Marion, où, en l'absence de Robin, le chevalier a reparu. Il devient plus pressant, Marion résiste plus vivement : mais voici Robin de retour : le chevalier ne craint pas d'employer la violence ; il frappe Robin du plat de son épée et enlève Marion. Celle-ci se débat ; elle finit par échapper aux poursuites ; — et l'on peut dire qu'à ce moment la pièce est finie. Elle poursuit cependant, et fort longtemps dans l'original : les bergers réunis se livrent à des jeux rustiques, — ce que nous appellerions aujourd'hui des « jeux innocents », — dînent sur l'herbe et chantent des chansons. Un épisode, qui forme coup de théâtre, montre une des brebis de Marion enlevée par un loup : Robin se précipite, sauve la brebis et la rapporte dens ses bras ; puis on continue la petite fête, qui s'achève, comme dans toute bonne comédie, par le mariage de tous les couples amoureux.

Or, les éléments essentiels de la pièce ne sont autres qu'une mise en scène de chansons populaires bien connues dès avant Adam de la Halle. La principale situation est celle de la bergère en butte aux attaques du chevalier : il n'en est pas de plus commune dans les pastourelles du moyen âge. S'il m'est permis de me citer moi-même ici, je rapprocherai de l'exposé du sujet de *Robin et Marion* le paragraphe de mon *Histoire de la Chanson populaire*, où ce genre de chanson est défini :

« Le thème des pastourelles est généralement d'une simplicité extrême, et la plupart de ces chansons, tant modernes que primitives, se ressemblent beaucoup entre elles. Elles commencent généralement, sous forme narrative, par cette phrase type : *L'autre jour j'allais promener*. Exemples :

L'autrier chevauchoie de lez Paris.

L'autrier, quant je chevauchoys
A l'orée d'ung vert bois.

» Souvent le narrateur précise l'heure de cette promenade, qui a lieu généralement le matin :

Je me levay par un matin,
La fresche matinée.

L'autrier, par la matinée,
Entre un bois et un vergier.

Digitized by Google

» Ce dernier vers nous indique le lieu de la scène, qui est ainsi fixé immuablement dès le début, et n'est jamais autre qu'un pré, ou un *vergier*, ou un jardin. C'est là que le personnage récitant pénètre: il y trouve une bergère gardant ses moutons ; la place de cette dernière est « à l'ombre d'un buissonnet », ou « au bord d'une fontaine ». Dans le cas plus rare où le récit est fait par la bergère elle-même, c'est elle qui fait la rencontre de son berger, ou du seigneur. Suit un dialogue amoureux, dont les détails varient, mais d'où résulte généralement l'un des trois dénouements que voici : si l'interlocuteur est un berger, il sera heureux; si c'est un seigneur, il est renvoyé à son château ; ou bien lui-même est témoin des tendres confidences de la bergère et du berger. Un quatrième cas peut se présenter: celui où le seigneur a affaire à une femme mariée ; il est alors sûr du succès. »

Nous ne serions guère embarrassés s'il fallait citer des spécimens de chansons, soit antérieures, soit postérieures à Adam de la Halle, où cette situation se trouve exposée : elles sont innombrables. Sans aller plus loin, nous trouverons un couplet de ce genre chanté dans le « Jeu » même de *Robin et Marion* ; c'est à la fin de la première entrevue de Marion et du chevalier, quand celui-ci s'éloigne accompagné par l'ironique *Trairideluriau* de la bergère : lui-même répond en commençant une chanson qui semble commenter sa propre mésaventure :

Hui main je kevaucoie lès l'oriere d'un bois,
Trouvai gentil bergiere, tant belle ne vit rois.

(Ce matin je chevauchais vers la lisière d'un bois, je trouvais gentille bergère: un roi n'en vit pas de si belle).

La poésie courtoise de la même époque nous offre de nombreux exemples analogues. Telle est cette chanson d'un grand seigneur contemporain de saint Louis, Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre : la mélodie, majeure, a une fraîcheur et une grâce toute moderne, et la poésie reproduit si exactement la situation de la première scène du *Jeu de Robin et Marion* qu'on en retrouve même les expressions caractéristiques :

L'autrier, par la matinée,
Entre un bois et un vergier,
Une pastoure ai trouvée
Chantant pour soi envoisier ;
Et disoit un son premier :
« Chi me tient li maus d'amor ! »

Digitized by Google

Tantost cele part m'entor
Ke je l'oï desraisnier,
Si li dis sans delaier,
« Bele, Diex vous doint bonjor. »

(L'autre jour, par la matinée, entre un bois et un verger, j'ai trouvé une bergère chantant pour se distraire ; et elle disait une première chanson : « Combien me tient le mal d'amour ! » Aussitôt que je me trouvai à cette place où je l'entendis chanter, je lui dis sans hésiter : « Belle, que Dieu vous donne bon jour. »)

Deux siècles plus tard, nous retrouvons la même scène, presque dans les mêmes termes, au début d'une chanson (n° XXIX des *Chansons du XVe siècle*, publiées par M. Gaston Paris, musique notée par M. Gevaert) :

L'autrier, quant je chevauchoys
A l'orée d'un vert boys,
Trouvay gaye bergère :
De tant loin qu'ouy sa voix
Je l'ai araisonnée.
Tanderelo !
Dieu vous adjust, bergère !

Au XVIIe siècle, ce début est légèrement modifié, ainsi qu'il suit :

Il estoit une fillette — qui alloit glaner;
A fait sa gerbe trop grosse, — ne la peut lier.
Par ici y est passé — un brave chevalier.
Il l'a priée d'amourette, — ne l'a refusé (1).

Un siècle plus tard, même énoncé, au début d'une chanson intercalée dans *Annette et Lubin*, de Mme Favart (1762) :

Il était une fille, — une fille d'honneur
Qui plaisait fort à son seigneur.
En son chemin rencontre — ce seigneur déloyal
Monté sur son cheval.

Mettant le pied à terre, — entre ses bras la prend :
« Embrasse-moi, ma belle enfant.
» — Hélas ! ce lui dit-elle, — le cœur transi de peur,
» Volontiers, Monseigneur. »

Double rapprochement curieux : dans l'opéra-comique de Mme Favart, ces couplets sont chantés sur l'air bien populaire d'une de nos chan-

(1) *Le Recueil des plus belles chansons de dances*, Caen, Jacques Mangeant, 1615.

Digitized by Google

sons les plus anciennes et les plus célèbres, la *Pernette*; d'autre part, il y a, dans la dernière partie des *Saisons*, d'Haydn, une chanson que chantent les villageoises à la veillée d'hiver : cette chanson est-elle traduite de la chanson française, ou bien imitée de quelque chanson populaire allemande sur le même sujet? Je ne le saurais dire : ce qui est certain, c'est que la poésie du *lied* d'Haydn est absolument identique, pour le sujet, le développement et tous les détails importants, à celle dont on vient de lire les premiers couplets.

Enfin, de nos jours mêmes, ce motif se retrouve au début de mainte chanson populaire; voici les premiers couplets de deux chansons que chantent encore les bergères de la Bresse :

« L'autre dit jour, je m'y promène
Tout le long de ces bois charmants.
J'ai entendu chanter
Un' tant belle bergère :
Je me suis approché,
Croyant la caresser. »

Quand la bergèr' s'en va t'aux champs,
Filant sa quenouillette,
Tout en gardant ses blancs moutons
Qui paissent sur l'herbette.
Un beau monsieur vint à passer
A dit à la bergère, etc.

On voit que depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours la tradition n'a pas été interrompue un seul instant, et que le sujet du *Jeu de Robin et Marion*, emprunté lui-même à des chansons populaires antérieures, se retrouve encore dans les chansons d'aujourd'hui. Et si nous voulions pousser plus loin les observations, nous retrouverions plusieurs autres scènes du *Jeu* dans les chansons. C'est ainsi que le dialogue entre le seigneur et la bergère, celle-ci contrefaisant la niaise pour se moquer de lui, se trouve dans une infinité de chansons populaires, avec, le plus souvent, ce détail caractéristique que la bergère répond en patois au seigneur qui chante en français (j'ai donné un spécimen de cette chanson dans mon premier recueil des *Mélodies populaires*, sous le titre de la « Bergère et le Monsieur », variante provenant de l'Auvergne, et en ai recueilli un grand nombre de nouvelles versions depuis la publication de cet ouvrage). La scène du repas champêtre du berger et de la bergère, avec ses détails réalistes, ne peut-elle pas, de même, être rapprochée du couplet suivant d'une chanson de forme plus moderne : « La Bergère aux champs » ?

Digitized by Google

« Berger, mon doux berger,
Qu'aurons-nous à manger?
— Un pâté d'alouettes,
Un aloyau de veau,
Du bon vin de Champagne
Par dessous mon manteau. »

Enfin l'épisode de la brebis sauvée du loup est visiblement pris à une chanson dont on trouve déjà le développement complet dans le recueil des *Carmina burana*, imitations de chansons populaires (en latin ou en langue vulgaire) connues par des manuscrits antérieurs même à la première représentation de *Robin et Marion;* et, après avoir pu en suivre le développement à travers les siècles, nous le voyons reparaître dans un grand nombre de versions recueillies de nos jours (par exemple la chanson satirique : *Mon père avait cinq cents moutons*, de mon 3e recueil de *Mélodies populaires*).

L'on voit que le genre auquel appartient la pastourelle théâtrale d'Adam de la Halle n'est pas si mort, puisque, par une tradition ininterrompue, nous en retrouvons aujourd'hui de nombreux restes parfaitement vivants, conservés, sans le secours d'aucun artifice, par la seule fidélité de la mémoire populaire.

Digitized by Google

II

Le poème d'Adam de la Halle n'est donc qu'un développement scénique des chansons les plus populaires qu'il y ait jamais eu en France, puisque, vivant encore dans la mémoire du peuple, elles existaient bien antérieurement à l'époque où fut composé le *Jeu de Robin et Marion*. Nous avons cité surtout celles qui ont suivi ; il eût été facile de faire de même pour celles qui ont précédé : il eût suffi, pour cela, de faire des emprunts à n'importe quel livre sur la littérature française du moyen âge. M. Gaston Paris, étudiant le mouvement poétique dont Arras fut le centre au XIIIe siècle, appelle Adam de la Halle « son *dernier* et meilleur représentant. » Et, parlant des pastourelles, il déclare tout d'abord que « leur genre est ancien. — Quelques-unes, ajoute-t-il, généralement picardes, présentent des tableaux vifs et colorés des plaisirs et des « jeux » des villageois (1). »

Ce n'est pas seulement le sujet qu'Adam a emprunté aux chansons : il leur a pris les noms mêmes de ses héros. Il existait, en effet, au moyen âge, tout un cycle de pastourelles dont les principaux personnages se nommaient Robin et Marion. Monmerqué, l'un des premiers éditeurs du *Jeu*, en a collectionné vingt-sept (plus neuf motets sur le même thème) dont il a réuni les poésies dans son avant-propos (2). La popularité du couplet pastoral n'avait pas cessé encore au XVe et au XVIe siècle : le manuscrit publié par MM. G. Paris et Gevaert commence par une chanson dont les premiers vers sont :

Puisque Robin j'ai à nom,
J'aimerai bien Marion.

L'exquise chanson : *Petite Camusette*, qu'Ockeghem et Josquin des Prés, entre autres, ont mise en parties, renferme ce vers :

Robin et Marion s'en vont au bois joli.

---

(1) Gaston Paris, *la Littérature française au moyen âge*, pages 178 et 184. Sur l'ancienneté des pastourelles et leur antériorité par rapport au *Jeu de Robin et Marion*, voyez encore : A. Jeanroy, *les Origines de la poésie lyrique en France*, chap. I ; — la récente édition du *Jeu de Robin et Marion*, par Ernest Langlois, p. 16 et suivantes ; enfin le recueil de *Romances et Pastourelles des* XIIe *et* XIIIe *siècles* publié en Allemagne par Carl Bartsch.

(2) Monmerqué et F. Michel, *Théâtre français du moyen âge*, pages 31 à 48.

Digitized by Google

Enfin Adam de la Halle a fait à la tradition populaire un emprunt plus important encore : il y a pris les chansons mêmes, *paroles et musique*, qui forment la partie lyrique du *Jeu de Robin et Marion*. Cela est admis définitivement aujourd'hui par toutes les personnes compétentes. Une telle pratique peut nous étonner, nous modernes, habitués à un tout autre mode de composition. Cependant, loin d'être exceptionnel ou anormal, l'usage d'intercaler des chansons populaires dans des œuvres littéraires (dramatiques, lyriques ou narratives) était fréquent au moyen âge. C'est ainsi que, dans le roman de *Guillaume de Dole*, remontant à la fin du XIIe siècle, l'auteur a mis au cours du récit des chansons ou fragments de chansons de tout genre, « en quoi, ajoute M. Gaston Paris, il a été imité par les auteurs de la *Violette*, de la *Poire*, de la *Panthère d'amours*, du *Châtelain de Couci*, de *Méliacin*, etc. ». Le roman satirique : *Renard le Noviel*, composé à la fin du XIIIe siècle par le Lillois Jacquemard Gelée, celui de *Fauvel*, du commencement du XIVe siècle, sont d'autres exemples du même procédé. Des chansons même, surtout des pastourelles composées par des lettrés, introduisent au cours de leur développement des fragments ou refrains d'autres chansons, populaires ou non, mais antérieures et étrangères à leur propre composition (1).

Les premiers monuments de la littérature dramatique donnent lieu à d'analogues observations. Ni dans les mystères, ni dans les premières comédies satiriques on ne connaît d'exemples d'une partie musicale spécialement composée, mais les chants qui figurent dans ces œuvres sont toujours empruntés à des éléments préexistants : au répertoire des chants liturgiques quand il faut chanter les louanges de Dieu, ce qui est le cas le plus fréquent, — au domaine populaire s'il s'agit de chants profanes (2).

Le Jeu de Robin et Marion ne fait pas exception à cet antique usage. Et, de fait, si nous pouvons être étonnés de constater ici un procédé de composition si différent des nôtres, il serait plus surprenant encore qu'Adam de la Halle eût seul fait exception aux coutumes de ses contemporains, pour se conformer, plusieurs siècles d'avance, à nos pratiques modernes! Aussi M. Gaston Paris, — déjà souvent nommé, mais qui ne saurait trop l'être en une telle matière, — a-t-il pu écrire

(1) Voir à ce sujet le chapitre *des Refrains* dans A. Jeanroy, *les Origines de la poésie lyrique*, p. 102 et suiv., ainsi que mon *Histoire de la chanson populaire*, p. 425 et suiv.

(2) Pour les détails relatifs à ce sujet, voir mon *Histoire de la Chanson populaire*, p. 490 et suiv.

Digitized by Google

dans son résumé de *la Littérature française au moyen âge* : « Ce sont des bergers qu'Adam met en scène, et, à toute occasion, employant, mais d'une façon plus piquante, le procédé de *Guillaume de Dole* et autres romans, il leur met dans la bouche des refrains ou des fragments de chansons qui appartiennent à ce qu'on peut appeler le cycle de Robin et Marion (1). » Et le plus récent éditeur du *Jeu*, M. Ernest Langlois, professeur à la Faculté des Lettres de Lille, renouvelle la même affirmation en ces termes : « L'auteur n'a fait chanter à ses personnages, bien que lui-même fût un musicien très goûté, que des refrains populaires. La preuve indiscutable que ces refrains n'ont pas été composés pour *le Jeu de Robin et Marion* ressort de l'effort visible que le poète a souvent dû faire pour les y enchâsser, de la présence de quelques-uns dans des compositions antérieures au drame, parfois même de rimes étrangères au dialecte picard (2). »

Deux au moins de ces chansons figurent dans des monuments antérieurs.

C'est d'abord la plus célèbre : *Robin m'aime, Robin m'a*, par laquelle s'ouvre *le Jeu*, et qui, nous dit-on, est restée populaire jusqu'à nos jours dans les provinces du nord de la France et la Belgique. Monmerqué dit à ce sujet : « Si on ne représente plus depuis longtemps *le Jeu de Robin et Marion*, il en existe au moins des souvenirs dans les villages du Hainaut. M. Arthur Dinaux (dans *les Trouvères cambrésiens*, 1834) nous apprend que la chanson :

Robin m'aime, Robin m'a,

---

(1) G. Paris, *Loc. cit.*, p. 192. Je laisse pour le moment de côté les distinctions subtiles de la chanson populaire, semi-populaire, littéraire ou courtoise, question à laquelle le sujet pourrait fournir des éléments intéressants, mais qui demanderait, pour être traitée, plus de développements que nous n'en pouvons donner ici.

(2) *Le Jeu de Robin et Marion*, publié par Ernest Langlois, Paris, Fontemoing, 1896. — En passant, je ferai à M. E. Langlois un léger reproche : c'est qu'ayant cité, à l'appui de son argumentation, les écrits de M. Gaston Paris et de M. Jeanroy, il ait laissé dans un sombre oubli mon *Histoire de la Chanson populaire*, où ce sujet est traité d'une façon spéciale et avec plus de développement que partout ailleurs (p. 422 et suiv.). Cependant ce livre a précédé les deux autres puisque, rédigé en vue d'un concours ouvert en 1883, il a été couronné par l'Institut en 1885; et, s'il n'a paru qu'en 1889, du moins les lecteurs du *Ménestrel* ont-ils eu, dès 1888, la primeur du chapitre dont précisément il est question ici. Or, la thèse de M. Jeanroy ne fut soutenue qu'en 1889, et c'est dans la même année que parut la première édition du livre de M. Gaston Paris. L'on voudra bien m'excuser d'avoir tenu à faire valoir mes droits d'antériorité à cet égard, et rappelé que j'ai, le premier, nettement formulé et développé une vérité que tout le monde admet aujourd'hui.

Digitized by Google

est encore fréquemment dans la bouche des jeunes paysannes du Hainaut, surtout aux environs de Bavai. On y a seulement changé le nom de Robin en celui de Robert (1). » Gustave Chouquet dit, de son côté : « Les paysans du Nord de la France répètent encore cette romance populaire, et, dans leur manière de la chanter, ils semblent se conformer à la tradition du moyen âge (2). » De Coussemaker parle aussi de la popularité dont ont joui ces chansons, « et dont quelques-unes sont encore en possession aujourd'hui dans le nord de la France »; il précise en disant : « On chante encore en Artois la douce mélodie de *Robin m'aime* (3). » M. E. Langlois, bien placé pour connaître ces détails, puisqu'il professe à la Faculté de Lille, ajoute: « Le couplet « Robin m'aime » se chante encore, paraît-il, dans l'Artois, dans le Hainaut, et sans doute ailleurs (4). »

Ses deux premiers vers figurent déjà dans une pastourelle anonyme que Bartsch range parmi les œuvres des plus anciens trouvères, et, d'autre part, ils forment le refrain du troisième couplet d'une pastourelle de Perrin d'Angecourt, dont tous les refrains (au nombre de cinq), conformément à une pratique précédemment expliquée, sont eux-mêmes empruntés à des chansons populaires antérieures : or, ce morceau, datant du milieu du XIIIe siècle, est par conséquent d'une trentaine d'années antérieur à la composition de *Robin et Marion* (5). — Le même fragment, avec la musique notée, se trouve aussi dans un motet du manuscrit de Montpellier (6), dont la composition a été encore attribuée à Adam de la Halle sans aucune raison plausible.

L'autre morceau manifestement emprunté à un poème antérieur est le fragment de la chanson de geste, ou plutôt de la parodie de

---

(1) *Théâtre français au moyen âge*, p. 29.

(2) *Histoire de la Musique dramatique en France*, p. 37.

(3) De Coussemaker, *Adam de la Halle*, Introd., p. lxviii, et *l'Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*. p. 214.

(4) Introd. du *Jeu de Robin et Marion*, p. 29-30. — Je dois avouer, malgré ces affirmations, qu'aucun folk-loriste contemporain n'a retrouvé dans la tradition populaire la moindre trace de cette chanson. J'ai seulement remarqué une formule mélodique analogue, sur d'autres paroles (flamandes), dans certains morceaux de l'intéressant recueil de *Chants populaires flamands*, recueillis et publiés en Belgique par MM. Adolphe Lootens et J.-M.-E. Feys. De même, une ronde flamande recueillie par de Coussemaker (*Chants populaires des Flamands de France*, page 341) reproduit presque note pour note la mélodie de la chanson de danse qui termine *le Jeu de Robin et Marion* : « La sentèle, la sentèle », etc.

(5) Carl Bartsch, *Romances et Pastourelles*, p. 196 et 295.

(6) N° CCXXVII du *Recueil de Motets français*, publié par M. Gaston Raynaud.

Digitized by Google

chanson de geste : *Audigier, dit Raimberge.....* L'épopée burlesque d'Audigier, que M. Gaston Paris dit « fort ancienne », est une production grossière et d'une verve ultra-gauloise, dont le vers mentionné nous donne une idée suffisante : elle était si bien jugée pour telle dès le moyen âge que le personnage qui la chante dans *le Jeu de Robin et Marion* est interrompu dès le premier vers par Robin, qui lui reproche de dire des choses inconvenantes devant Marion, et le traite de « sale ménestrel », « *ors menestreus !* » Ce fragment n'en est pas moins précieux pour nous, car il n'est pas douteux que son chant, dont la gravité fait un contraste comique avec les paroles, soit le même que celui des chansons de geste proprement dites : nous possédons ainsi le seul vestige qui nous soit parvenu des formules mélodiques sur lesquelles se chantaient nos antiques épopées, à commencer par *la Chanson de Roland.*

Nous pouvons ajouter sans crainte le couplet chanté par le chevalier à sa première sortie : *Hui main je kevaucoie lès l'orière d'un bois*, qui n'a pas été identifié, que je sache, avec une autre chanson positivement connue comme antérieure, mais qui ressemble si parfaitement aux premiers couplets de toutes les pastourelles qu'il n'est pas douteux qu'il ait été pris à l'une d'elles.

Le morceau de musique le plus développé et le plus scénique qu'il y ait dans *Robin et Marion* est le dialogue dans lequel le berger demande à la bergère son chapeau de fleurs ; mais pas plus que le reste il n'a été composé spécialement pour la pièce : on s'en convaincra par la confrontation suivante des couplets formant refrain au commencement et à la fin du duo avec un fragment d'une autre pastourelle :

Bergeronnette,	Bargeronnette,
Douche baisselette,	Très douce compaignette,
Donnés le mi, vostre capelet,	Donneiz moi vostre chaipelet,
Donnés le mi, vostre capelet.	Donneiz moi vostre chaipelet (1).

Quant aux autres, s'ils ne nous ont pas été conservés, il ne sont pas moins sûrement dans le même cas : leur musique même, franche de tonalité et de rythme, serait, à elle seule, une garantie suffisante de leur origine populaire. Quelques-unes de ces chansons ont un assez grand nombre de couplets pour que nous puissions les croire complètes ; ce sont principalement : la chanson *Robin m'aime*, dont la forme libre correspond à trois couplets (le 3e reproduisant le premier, le

(1) C. Bartsch, *Romances et pastourelles*, p. 146.

Digitized by Google

second plus long d'un vers et du refrain : *A leur i va*) ; — les deux couplets alternativement dits par Marion et Robin à l'entrée du berger, et leur dialogue amoureux : *Bergeronnette, douche baisselette*, qui, au point de vue musical, peut être partagé en quatre couplets irréguliers ; — la chanson de danse : *Robin, par l'âme ten pere*, à cinq couplets alternés ; enfin les deux couplets de la chanson : *J'ai encore un tel pasté*.

Tous les autres morceaux sont très courts et semblent formés soit de simples refrains (généralement de chansons à danser), soit de couplets isolés empruntés à des morceaux plus longs : dans ce dernier cas, on peut ranger en toute confiance le couplet de pastourelle du chevalier, avec son refrain rustique deux fois repris : *Trairi deluriau deluriau delurèle*, et le vers de la geste d'*Audigier*.

Il résulte de ces observations que si, par sa forme, le *Jeu de Robin et Marion* mérite le nom de premier opéra-comique, par le procédé de composition l'œuvre diffère essentiellement de l'opéra-comique moderne, puisque toute la partie musicale, au lieu d'être composée spécialement, a été empruntée à des chansons préexistantes. Ce procédé se rapprocherait plutôt de celui du vaudeville ; mais encore n'est-ce pas tout à fait cela, car, dans le vaudeville, des couplets nouveaux sont composés sur des airs connus, tandis qu'ici l'emprunt porte sur la chanson tout entière, musique et paroles. Cette méthode, en réalité, est particulière au moyen âge.

En faisant ces remarques, je ne crois porter aucun atteinte à la considération que l'on doit à Adam de la Halle. Si, en composant le *Jeu de Robin et Marion*, il ne fut pas un génie créateur dans le sens moderne du mot, du moins a-t-il eu un mérite qui n'est pas moindre : celui de condenser, de résumer en une seule œuvre ce qu'il y eut à son époque de plus significatif, de plus spontané, de plus digne de passer à la postérité. D'ailleurs, par la composition de la partie dialoguée, il reste un poète exquis, et d'autre part il a fait ses preuves comme musicien, cela en des genres très différents, car il a composé des chansons, des jeux-partis, des rondeaux, des motets, c'est-à-dire de la musique savante : et pour cela précisement nous devons lui savoir d'autant plus de gré de n'avoir pas dédaigné les productions de la muse rustique, et, par son ingénieux arrangement, de nous avoir conservé la plus précieuse collection de chansons populaires du moyen âge qui nous ait été transmise par l'écriture.

Digitized by Google

III

Cette étude doit être complétée par quelques observations relatives à la musique du *Jeu de Robin et Marion* et aux particularités qu'elle présente.

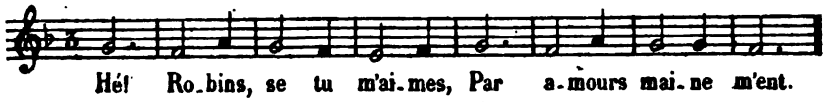
Deux manuscrits nous ont conservé cette musique, sur les trois qui nous ont apporté le texte du Jeu : l'un, du XIIIe siècle, renfermant presque toutes les œuvres de maître Adam, appartient à la Bibliothèque Nationale (ms. fr. 25.566, ancien fonds La Vallière); l'autre, du XVe, est à la Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence. Les variantes existant entre les deux notations musicales sont généralement de peu d'importance, et portent seulement sur trois morceaux, des seize que comporte le *Jeu de Robin et Marion*. Cette musique est notée d'après le système rythmique de la notation franconienne; le manuscrit de la Bibliothèque Nationale, en très bel état de conservation, nous montre que cette notation a été exécutée avec le plus grand soin et la plus grande netteté. De Coussemaker en a donné une transcription excellente dans son livre sur Adam de la Halle, le monument le plus important et, à coup sûr, le plus méritoire, qui ait été jusqu'ici à la mémoire du trouvère d'Arras (1).

Cette transcription n'a qu'un défaut: exécutée d'après les mêmes données que s'il s'agissait de chants religieux ou de graves et lentes mélopées des trouvères, elle a pris uniformément pour unité de temps des valeurs trop longues pour représenter les rythmes légers et animés de la chanson populaire. C'est ainsi, par exemple, que le pre-

(1) J'y relève une seule faute : dans la chanson de Marion : « Vous perdez vos peines, sire Aubert » (1re scène de Marion avec le Chevalier), le transcripteur n'a pas tenu compte du changement de clef indiqué au milieu de la mélodie, ce qui fait que la seconde partie se trouve notée une tierce trop haut, et que la tonalité en est complètement bouleversée. Bien convaincu de la faute par la seule inspection de la mélodie, je me suis reporté au manuscrit, qui a confirmé le bien fondé de mon hypothèse. La faute se retrouve, bien entendu, dans toutes les éditions faites d'après de Coussemaker : Meienreis, *Adam de la Halle's Spiel Robin und Marion*, Munich, 1893; E. Langlois, *Loc. cit.* — Un plus grave reproche peut être adressé à ce dernier, qui, dans sa recente édition, d'apparence cependant à inspirer confiance au point de vue de l'exactitude, n'a pas craint d'ajouter à la chanson dialoguée : « Bergeronnette » plusieurs membres de phrases (vers et musique) qui en dénaturent la forme et le développement original.

Digitized by Google

mier refrain chanté par Marion à l'entrée du Chevalier se présente sous cet aspect lourd et massif :



N'est-il pas évident que cette petite phrase, qui a tous les caractères d'un refrain de chanson de danse, est un *six-huit* et doit être notée ainsi :

Il en est de même pour la grande majorité des mélodies de *Robin et Marion*.

Le principe étant admis, il était aisé de l'appliquer aux différents morceaux, et par là, sans toucher aucunement à la ligne mélodique, de rendre à leur notation son véritable aspect.

Au point de vue de la tonalité, ces mélodies présentent une particularité infiniment intéressante : elles sont presque toutes dans le mode majeur. Notons bien que nous sommes au XIIIe siècle, époque où les théoriciens ne reconnaissent pas d'autres modes que ceux du plain-chant, et que les historiens de la musique les plus autorisés ont, jusqu'à notre temps, soutenu cette thèse inexacte que la tonalité moderne (c'est-à-dire la substitution du majeur et du mineur aux anciennes modalités) était un effet des progrès de l'harmonie et avait été créée, presque de toutes pièces, au XVIIe siècle, par un musicien de génie. Mais la nature est au-dessus de ces belles théories ; et, comme la tonalité moderne est simplement la tonalité naturelle, il ne faut pas s'étonner que les chanteurs de chansons populaires n'aient attendu la permission ni de Monteverde, ni de Fétis, pour chanter en majeur. Il n'est pas de preuve plus éclatante de cette vérité que celle qui nous est fournie par l'ensemble des mélodies de *Robin et Marion*. A cet égard, bien significatifs sont les tâtonnements des scribes du XIIIe siècle pour fixer par la notation des formes différentes de celles qui seules étaient admises par les principes. C'est ainsi que les premières mélodies du *Jeu* sont notées en *fa :* ce ton n'est pas encore trop étranger au plain-chant, puisqu'il correspond aux 5e et 6e tons, avec l'adjonction autorisée du *si* bémol (exprimé ou sous-entendu). Mais au début, ce bémol n'est pas écrit à la clef, bien

Digitized by Google

que la tonalité des mélodies l'appelle impérieusement. Puis, peu à peu, l'écrivain s'aperçoit que la présence de ce signe est nécessaire; le bémol figure en effet dans la plupart des mélodies qui se trouvent au milieu de l'œuvre, parfois accidentellement omis : ainsi, dans le long *Trairideluriau* de Marion et du Chevalier, on le trouve à la clef de la première portée; puis rien aux trois portées suivantes : il reparaît à la cinquième, jusqu'à la fin du morceau suivant, mais oublié deux fois encore. Enfin, gêné sans doute par cette complication (combien considérable!), le scribe se décide à prendre un grand parti : il écrira en *ut* majeur; et en effet, les dernières mélodies du *Jeu de Robin et Marion* sont transcrites dans ce ton, lequel n'était nullement admis par les principes de la tonalité grégorienne. Mais cette fois, si les règles sont enfreintes, la musique est notée conformément à son vrai caractère modal.

Je n'insisterai pas sur cette particularité que les mélodies n'ont pas toutes la tonique pour finale, mais que quelques-unes s'arrêtent soit sur la dominante, soit sur le 2e degré appelant harmoniquement l'accord de dominante. Le cas est fréquent dans la chanson populaire, et n'altère aucunement le caractère essentiel de la tonalité, qui reste parfaitement conforme aux principes de la tonalité moderne, et sans qu'il soit nécessaire de faire intervenir, pour l'interpréter, les systèmes des modes antiques ou du moyen âge.

Reste encore une question : celle de savoir si, dans les représentations du XIIIe siècle, les mélodies du *Jeu de Robin et Marion* étaient soutenues par un accompagnement quelconque. Il me semble que, sur ce point, les opinions ont beaucoup erré. C'est ainsi qu'il y a une quarantaine d'années, c'est-à-dire tout au commencement des études musicales sur le moyen âge, Théodore Nisard, ayant trouvé dans le manuscrit de Montpellier un motet où la mélodie « Robin m'aime » se trouve combinée avec deux autres parties vocales (par succession de quartes et de quintes, conformément à l'agréable usage de ce temps), et ayant conclu d'abord, sans aucune raison, que le dit motet était de la composition d'Adam, ajouta que la chanson de la bergère était chantée en trio, par elle-même en scène, et par Robin et le Chevalier cachés derrière les décors!... Gustave Chouquet, faisant mention de cette opinion bizarre, la réprouve, mais en ajoutant : « C'étaient des instruments, selon nous, et non des chanteurs, qui harmonisaient d'une façon encore bien barbare l'ariette de *Robin m'aime*, ainsi que toutes les autres mélodies de cette pastorale (1). »

(1) G. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*, p. 37.

Digitized by Google

De Coussemaker a fait justice de toutes ces hypothèses saugrenues : il constate d'abord que, dans aucun manuscrit du *Jeu*, on n'aperçoit la moindre trace d'harmonie, et que « si réellement les mélodies de cette pièce avaient été destinées à être chantées à plusieurs parties, le copiste du manuscrit de la Vallière, qui a noté les rondeaux et les motets avec les parties harmoniques, n'aurait pas manqué de noter de même les airs du *Jeu de Robin et Marion*. » Il insiste avec raison sur l'incompatibilité scénique de la pièce avec des morceaux à plusieurs parties chantant des paroles différentes. Et cependant, un peu plus loin, énumérant les noms des instruments rustiques dont il est question dans la pièce (flageolet, cornemuse, tambourin, cornets), il ne peut s'empêcher d'ajouter : « Il est très probable et presque certain que les airs étaient accompagnés ou du moins soutenus par des instruments. Sans cela il eût été presque impossible de rester dans le ton (1). » Et, plus récemment, M. Weckerlin écrivait encore : « Dans aucun manuscrit il n'y a trace d'harmonie. Il est cependant difficile d'admettre que ces airs aient été chantés sans aucun accompagnement quelconque, mais rien ne vient nous prouver le contraire (2) ».

C'est bien ici le cas de revenir à la phrase de Montaigne citée au début de cette étude : « C'est un commun vice quasi de tous les hommes d'avoir leur visée et leur arrêt sur le train auquel ils sont nés... » Si nous avons tant de peine aujourd'hui à nous figurer une représentation théâtrale dont les chants ne seraient soutenus d'aucun accompagnement, c'est que le progrès des temps a rendu pour nous cet élément indispensable ; mais il ne s'ensuit pas qu'il en ait toujours été ainsi, et il est certain que les chanteurs qui interprétèrent les premiers le *Jeu de Robin et Marion* n'avaient aucun orchestre à leur disposition pour les accompagner, par cette simple raison que l'harmonie instrumentale destinée à accompagner le chant était inconnue alors. L'on aurait grand tort de parler ici du déchant, qui est un genre de composition tout spécial, exclusivement vocal, et dont la précédente citation de de Coussemaker a suffisamment démontré l'incompatibilité avec le genre du *Jeu de Robin et Marion* pour qu'il soit utile d'insister ; mais cet auteur lui-même cède au courant des idées modernes lorsqu'il avance que les voix étaient soutenues par les instruments, vu que ces instruments avaient ici

(1) De Coussemaker, *Adam de la Halle*, p. LXVII et LXVIII de l'Introduction.

(2) *Le Jeu de Robin et Marion qu'*Adam *fit*, publié par J.-B. Weckerlin, Introduction.

Digitized by Google

leur rôle particulier, celui d'accompagner les danses, et n'étaient aucunement faits pour suivre les voix. Aussi bien, s'il faut absolument trouver aujourd'hui même des exemples d'exécutions purement vocales, nous n'aurons qu'à voir de quelle manière les chansons populaires sont exécutées par ceux qui ont gardé les traditions : ces chansons, souvent très longues, sont toujours chantées par la seule voix, sans aucun accompagnement instrumental. Il n'est pas douteux qu'il en ait été de même pour les chansons de même nature qui composent exclusivement la partie musicale du *Jeu de Robin et Marion.*

Digitized by Google

IV

Pour terminer cette étude, je dois ajouter quelques mots au sujet du travail d'adaptation auquel l'œuvre, six fois centenaire, a dû être soumise pour être représentée devant un auditoire moderne. Certes, il eût été beau de la prendre dans sa forme originale et de l'offrir ainsi, sans aucune retouche, au public de la fin du dix-neuvième siècle; — de même qu'il serait plus conforme aux grands principes, esthétiques et autres, de donner, à la Comédie-Française, les œuvres de Sophocle ou de Shakespeare en grec ou en anglais. Mais comme, jusqu'ici, la réalisation de ce bel idéal a rencontré des obstacles, il a bien fallu recourir au concours des adaptateurs, — comme à un mal nécessaire. Du moins ceux auxquels cette fonction est échue se sont-ils fait un devoir de respecter de leur mieux l'esprit et la forme de l'œuvre du vieux trouvère.

C'est ainsi que le poète a conservé exactement, dans le dialogue, la forme si française du vers de huit pieds, suivant scrupuleusement, vers par vers, le texte original, gardant même les rimes, et chaque fois que cela était possible, des vers entiers. Il est vrai qu'il n'a point cédé à ce goût de faux archaïsme, si démodé aujourd'hui, qui eût poussé les adaptateurs des temps romantiques à émailler les vers de mots destinés à « donner la couleur de l'époque » : *Oncques*, *moult*, *cuider*, *mengier*, *pastoure* ou *compaignie!* Mais si sa traduction est écrite en langue moderne, ce qui est, ce me semble, l'habituelle qualité des traductions, elle n'en est pas moins respectueuse de l'œuvre primitive, dont elle donne, j'en suis convaincu, l'idée la plus juste et la plus fidèle.

L'objectif du musicien a été identiquement le même. Les habitudes modernes des chanteurs et du public n'ayant pas permis de mettre à exécution l'idée de faire entendre la musique de *Robin et Marion* sans aucun accompagnement instrumental, comme elle l'avait été au XIIIe siècle, il a bien fallu composer cet accompagnement de toutes pièces. Et, là encore, il importait de ne pas tomber dans le pastiche. Que pasticher, en effet? Nous avons vu qu'au temps d'Adam de la Halle, l'harmonie accompagnante n'existait pas. D'autre part, l'harmonie vocale, diaphonie ou déchant, était basée sur des principes transitoires et en opposition avec ceux de l'art moderne.

Digitized by Google

Fallait-il donc, sous prétexte d' « ancienne musique », d' « ancêtre de l'opéra-comique », imiter le style de Lully, ou bien celui de Grétry? Personne, assurément, ne l'eût voulu. Le seul moyen de résoudre le problème consistait, pour le moderne collaborateur d'Adam de la Halle, à s'inspirer intimement des formes des mélodies, en dégager exactement le sens harmonique, sans préoccupation de vaine archéologie, et en mettre en relief les formes, soit par des accords, soit par des dessins secondaires bien appropriés, soutenant la ligne mélodique sans jamais la couvrir. C'est ce but que je me suis efforcé d'atteindre. Et si parfois cette recherche m'a conduit à adopter des formes qui semblent mieux en rapport avec l'esprit de la musique moderne qu'avec l'idée que nous nous faisions de celle du moyen âge, c'est qu'en réalité certaines mélodies du *Jeu de Robin et Marion* sont très modernes, — demeurées vivantes, jeunes, fraîches comme au premier jour.

La principale licence qui ait été prise a consisté, dans les cas, assez nombreux, où les morceaux de musique se composent d'une simple phrase de quelques mesures, à redire deux ou trois fois cette phrase en ajoutant aux paroles quelques nouveaux couplets. Sans cela, l'auditeur aurait eu à peine le temps de fixer son attention sur certains chants, si brefs qu'à peine commencés ils se seraient trouvés déjà finis.

Enfin, pour donner un peu plus d'intérêt musical à la longue scène finale des jeux pastoraux, scène presque entièrement dénuée de musique, les auteurs de l'adaptation se sont permis d'introduire deux chansons populaires recueillies de notre temps d'après la tradition orale. La faute est-elle très grave? Je ne le crois pas. Tout d'abord nous n'avons jamais eu le noir dessein de faire accroire aux gens que ces deux chansons étaient de la composition d'Adam de la Halle, et le reproche d'avoir introduit subrepticement dans l'œuvre des éléments étrangers ne saurait nous atteindre, puisque ces deux chansons ont été prises dans un recueil de chansons populaires qui n'est point ignoré du public, et où il n'est pas une seule fois question du *Jeu de Robin et Marion*. Même la franchise du procédé fut telle qu'une des chansons choisies, publiée pour la première fois dans ledit recueil, est redevenue populaire et se chante couramment aujourd'hui dans les rues de Paris (1).

---

(1) La chanson « En passant par la Lorraine », recueillie dans la tradition populaire, a été exécutée pour la première fois devant un auditoire parisien dans un concert organisé par l'auteur de cette étude, au cercle Saint-Simon, le

Digitized by Google

Peut-être est-ce précisément pour cela que la présence de cette chanson dans une œuvre du XIIIe siècle a pu sembler déplacée : il n'est pas habituel, en effet, que les chansons des rues de Paris aient une origine qui leur puisse permettre de figurer sans anachronisme dans une œuvre d'une pareille ancienneté.

Celle-ci cependant fait exception, je puis l'affirmer.

Les chansons populaires, en effet, ont des origines qu'il est le plus souvent très difficile, sinon impossible, de déterminer avec exactitude, mais qui sont quelquefois très anciennes. Il en est dont les caractères indiquent avec évidence une existence de plusieurs siècles, et qui n'avaient jamais été écrites ni imprimées nulle part avant d'avoir été recueillies par nos modernes folk-loristes. Par une exception fort rare, et qui ne s'étend peut-être pas à plus de vingt chansons, les paroles des premiers couplets et la première partie de a mélodie de la chanson « En passant par la Lorraine » se trouvent notées dans un livre de musique du XVIe siècle, le *Tiers livre de chansons nouvellement composé...* chez Adrien le Roy et Robert Ballard, 1561 ; elles y servent de thème à une composition à quatre voix d'Arcadet. Voilà donc une preuve positive de l'ancienneté de cette chanson, qui, sans doute populaire longtemps avant l'époque de cette publication toute fortuite, est, en tout cas, fort antérieure soit au mouvement polyphonique palestrinien, soit aux opéras du XVIIe et du XVIIIe siècle, soit aux ariettes de l'ancien opéra-comique, si vieillottes au bout de cent ans, alors que l'antique chanson populaire a conservé toute sa jeunesse.

Pour l'autre chanson : « Rossignolet du bois joli, » il suffit d'ouvrir les *Chansons du XVe siècle* de MM. Gaston Paris et Gevaert, le plus ancien recueil de ce genre qui soit actuellement à notre disposition, pour voir que ce thème était des plus communs dans la plus vieille chanson française : sur les cent quarante-trois chansons de tout genre (une bonne moitié non populaires) dont se compose ce livre,

---

2 mai 1887 ; elle eut pour première et charmante interprète Mlle Mathilde Auguez, alors toute jeune élève du Conservatoire. Plusieurs années après, M. Louis Ganne, mon ancien camarade de Conservatoire, m'ayant demandé de lui indiquer une chanson populaire qu'il désirait intercaler dans une *Marche lorraine*, composée pour la visite du Président Carnot à Nancy, je l'engageai à emprunter cette mélodie à mon recueil ; c'est au succès qu'a obtenu ce morceau qu'est dû son renouveau de popularité. Malheureusement d'autres arrangements de mauvais goût, et notamment l'adaptation de nouvelles paroles, ont eu parfois pour effet de gâter l'aspect si charmant de la chanson, qui, sous sa forme originale, est loin d'avoir le caractère vulgaire avec lequel, par suite de promiscuités fâcheuses, elle nous apparaît trop souvent aujourd'hui.

Digitized by Google

on n'en trouve pas moins de douze où s'intercale un couplet de *Rossignolet*, ayant le même sens, les mêmes caractères et la même expression que la chanson populaire. Quant à la ligne mélodique, avec sa tonalité si caractéristique (elle appartient au premier ton du plain-chant), elle porte en elle-même de suffisantes marques de son origine reculée.

Il est vrai encore que le XVe et le XVIe siècle, cela n'est pas le XIIIe. Mais, outre que ces chansons, dont les premières traces écrites se manifestent seulement à cette époque, existaient déjà depuis longtemps peut-être dans la tradition orale, il est constant que la chanson populaire, loin d'être soumise aux conventions changeantes et aux fluctuations de style des arts savants, reste, à travers les âges, toujours semblable à elle-même, et comme immuable ; et de même que le livre de *Chansons du XVe siècle* renferme encore des morceaux appartenant au cycle de Robin et Marion, de même des chansons, peut-être composées un peu postérieurement, ne présentent-elles aucun désaccord essentiel avec celles de la période précédente.

Quant à la nature même de la musique, il a été suffisamment démontré que celle du *Jeu* appartient au fonds populaire pour que l'on puisse définitivement admettre que l'immixtion des deux morceaux en question n'était aucunement menaçante pour l'unité du style. Ce n'était pas introduire un élément étranger que de placer, à côté de chansons populaires, d'autres chansons populaires, et la présence de celles-ci ne fait aucun tort à la considération due au génie d'Adam de la Halle, puisque ce génie est aussi parfaitement étranger à la composition des unes que des autres.

Nous pensons donc que l'on peut accepter sans crainte, comme très sincère, cette restauration du *Jeu de Robin et Marion*, et tirer de là une double conclusion : d'une part, glorifier l'esprit charmant du vieux trouvère qui a si ingénieusement encadré les mélodies populaires de son temps ; d'autre part, célébrer le génie musical de la race française, qui se manifeste encore, dans cette œuvre vénérable, non peut-être sous un aspect très élevé, mais, après une si longue révolution des siècles, toujours aimable, alerte et spontané.

FIN

PARIS. — IMPRIMERIE CHAIX. — 22446-12-96. — (Encre Lorilleux).

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DU MÊME AUTEUR

	Prix.
Histoire de la Chanson populaire en France, ouvrage couronné par l'Institut. Plon, Nourrit et Cie, 1889.	12 »
Musiques pittoresques, Promenades musicales à l'Exposition de 1889. Fischbacher, 1889.	3 50
Rouget de Lisle, son œuvre, sa vie. Delagrave, 1892.	3 50
Les Fêtes de la Révolution française (*Ménestrel*, 1893-94) . . . Ces deux ouvrages ont été récompensés par l'Institut.	» »
Le Chant de la Marseillaise et l'oratorio ESTHER, de Grisons. Extrait du *Ménestrel*. Sagot, 1892	» 75
Chansons populaires recueillies dans le Vivarais et le Vercors (en collaboration avec Vincent d'Indy). Heugel, Fischbacher, Lechevalier, 1892	2 »
La Messe DOUCE MÉMOIRE, de Roland de Lassus. Sagot 1893.	1 25
Les Types mélodiques dans la Chanson populaire française. Sagot, Lechevalier, 1894	1 50

Mélodies populaires des provinces de France, harmonisées (au *Ménestrel*).	
Les deux premières séries (10 mélodies), chaque .	5 »
— — — réunies .	8 »
La troisième série (20 mélodies).	8 »
Programme d'un Recueil de chants à l'usage des Écoles primaires de France. Hachette, 1893	» »
Chants populaires pour les Écoles (en collaboration avec Maurice Bouchor). Hachette, 1895	2 50
Les mêmes, édition populaire	» »

Le Jeu de Robin et Marion, d'Adam de la Halle, adaptation littéraire par Émile Blémont, adaptation musicale par Julien Tiersot. Partition conforme à la représentation. Fromont.	» »

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 22448-12-96. — (Encre Lorilleux).

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 1220.5.86
Sur le Jeu de Robin et Marion d'Ada
Loeb Music Library
ARV9217
3 2044 040 897 621

Digitized by Google

Digitized by Google